



MORTE NA GLÓRIA: HORIZONTE GLOBAL E PAISAGEM LOCAL EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

GLORY IN DEATH: GLOBAL HORIZON AND LOCAL LANDSCAPE IN *THE HOUR OF THE STAR*, BY CLARICE LISPECTOR

Marcelo Diego¹

RESUMO

Entendendo que o caráter universal de uma obra não obscurece a sua relação com o meio específico em que surgiu e tendo como recorte espaço-temporal o Rio de Janeiro dos anos 1930-1970, este ensaio promove um diálogo entre o último romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, de 1977, e a primeira peça de sucesso de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, de 1943. Para tanto, observa uma série de coincidências cronológicas, temáticas e de enredo; em seguida, examina a solicitação que a peça e o romance fazem ao repertório operístico europeu do século XIX; por fim, procura estabelecer um debate sobre em que medida o horizonte global e a paisagem local podem ser divisados em *A hora da estrela*.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Nelson Rodrigues; Romance brasileiro; Teatro brasileiro; Literatura e morte.

ABSTRACT

Assuming that the universal character of a work does not obscure its relation to the specific medium in which it was created and having as space-time framework the 1930-1970 city of Rio de Janeiro, this essay proposes a dialogue between the last novel by Clarice Lispector, *The Hour of the Star* (1977), and *The Wedding Dress* (1943), Nelson Rodrigues's first successful play. In order to do so, it observes a series of chronological, thematic and plot coincidences. It then examines the allusions to the 19th century European operatic repertoire made by both the play and the novel. Finally, it seeks to establish a debate about how far the global horizon and the local landscape can be seen in *The Hour of the Star*.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Nelson Rodrigues; Brazilian novel; Brazilian theater; Literature and death.

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: marcelorld@gmail.com.



Um dos principais lugares-comuns a respeito da prosa de ficção de Clarice Lispector é a sua universalidade. Esse juízo se respalda, por um lado, na ampla difusão de seus escritos no exterior; e, por outro, na sua relação com o modernismo inglês – especialmente Virginia Woolf e James Joyce.² Não obstante o fundamento de tais argumentos, a percepção subjacente a eles tem como efeito a delegação a um plano secundário (se tanto) da relação entre a sua literatura e o meio literário em que ela se desenvolveu: o do Brasil (mais especificamente do Rio de Janeiro) dos anos 1930-1970. Este ensaio tem como objetivo estabelecer um diálogo entre o último romance da autora – *A hora da estrela*, de 1977 – e a primeira peça de sucesso de Nelson Rodrigues – *Vestido de noiva*, de 1943. Diálogo, este, que parte de uma série de coincidências cronológicas, temáticas e de enredo; em seguida, examina a solicitação que a peça e o romance fazem ao repertório operístico europeu do século XIX; e por fim procura estabelecer um debate sobre em que medida o horizonte global e a paisagem local podem ser divisados em *A hora da estrela*.

1943 foi um ano marcante nas vidas e nas carreiras de Nelson Rodrigues e Clarice Lispector. Nelson tinha 31 anos, havia pouco que perdera tragicamente um irmão e o pai, casara-se pela primeira vez, era um conceituado redator do jornal *O Globo* e, no ano anterior, fizera sua primeira incursão no universo do teatro, com a peça *A mulher sem pecado*, solenemente ignorada pela crítica e pelo público. Clarice tinha 23 anos, também perdera recentemente o pai, já tendo perdido a mãe quando menina, cursava a Faculdade Nacional de Direito, era repórter do jornal *A Noite* e começara, três anos antes, a publicar alguns contos esparsos na imprensa. Em janeiro, Clarice conseguiu finalmente se naturalizar brasileira (nascida na Ucrânia, chegara ao Brasil antes de completar um ano de idade) e, poucos dias depois, casou-se com Maury Gurgel Valente, seu colega na universidade, recém-admitido na carreira diplomática. Em abril, depois de um ano de tentativas frustradas, Nelson encontrou uma companhia interessada em montar o seu novo e promissor texto dramático: “Os Comediantes”, dirigidos por Ziembinski. Em dezembro, por volta do dia 18,³ foi lançado o primeiro romance de Clarice, *Perto do coração selvagem*; no dia 28, estreou a primeira peça de sucesso de Nelson, *Vestido de noiva*.

2 Um dos principais argumentos utilizados por aqueles que buscam estabelecer uma filiação da escrita lispectoriana à de Woolf e Joyce é a referência, no título e na epígrafe de *Perto do coração selvagem*, a uma passagem de *Retrato do artista quando jovem*, do escritor dublinense, referência notada já por ocasião da primeira recepção crítica do romance, no início de 1944. Contudo, é também desta época uma carta de Clarice Lispector ao amigo Lúcio Cardoso, em que ela conta ter ganhado dele o livro de Joyce; e ter sido ele quem, após ler o original de *Perto do coração selvagem*, sugeriu a epígrafe e o título. Sistemáticamente, em declarações como essa, Clarice procurou minimizar a ascendência do modernismo inglês sobre a sua obra. Cf. LISPECTOR, 2002.

3 Todas as fontes confirmam que o livro foi lançado em dezembro de 1943, porém nenhuma precisa o dia. Contudo, Nádia Battella Gotlib, em sua biografia da escritora, reproduz a página de rosto do exemplar da primeira edição de *Perto do coração selvagem* enviado por Clarice para Antonio Candido, na qual consta uma dedicatória datada de 18-12-43 (cf. GOTLIB, 2009). Como enviar exemplares para possíveis resenhistas costuma ser uma das primeiras preocupações dos autores, quando terminam-se de imprimir os seus livros, pode-se supor com uma boa margem de segurança que o livro foi lançado nesse dia ou poucos dias antes.

Curiosamente, embora as trajetórias pessoais e intelectuais de Clarice e de Nelson possuam vários pontos em comum, são poucos os vestígios do contato dos dois. Nelson nasceu oito anos antes de Clarice e faleceu três anos depois dela; foram, portanto, rigorosamente contemporâneos. Ambos passaram a primeira infância no Recife e, depois, a maior parte da vida no Rio de Janeiro; pode-se dizer deles, assim, que também tornaram-se conterrâneos. Ambos fizeram das páginas dos jornais laboratório de escrita e ganha-pão; colaboraram intensamente e extensamente com a imprensa carioca, nos mais variados gêneros – Clarice, das seções de cultura às colunas femininas; Nelson, dos casos de polícia à crônica esportiva –, em textos assinados, não assinados ou assinados com pseudônimos. Até as amizades, afetivas e profissionais, foram em grande parte as mesmas: Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Álvaro Lins, Alceu Amoroso Lima, Pedro Bloch, Otto Lara Resende, José Eduardo de Macedo Soares, Sérgio Milliet, Vinicius de Moraes, Millôr Fernandes, Magalhães Júnior, Fernanda Montenegro e outros.

É praticamente impossível que não se tenham cruzado na redação de algum jornal, em alguma livraria ou *foyer* de teatro, na casa de algum amigo em comum. Do mesmo modo, é improvável que não tenham lido um ao outro, quer os textos literários, quer os jornalísticos – os dois tendo incorporado, por vezes, vozes tão próximas, femininas e maliciosas, como as de Suzana Flag, Helen Palmer, Ilka Soares e Tereza Quadros. Isso tudo torna ainda mais curioso o fato de que sejam tão poucos os indícios de qualquer tipo de relação entre eles. As principais biografias escritas sobre os dois (no caso de Nelson, a de Ruy Castro; no de Clarice, a de Nádia Battella Gotlib e a de Benjamin Moser) não mencionam qualquer encontro; no corpus rodrigueano (literário e jornalístico) não foi encontrada uma referência sequer a Clarice; e, no corpus lispectoriano, apenas três menções a Nelson.

André Luís Gomes, no livro *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*, aponta para as duas primeiras referências, as mais discretas. O pesquisador relata que em carta enviada em 14 de agosto de 1951, do Rio de Janeiro, para sua cunhada Eliane Gurgel Valente (também ela mulher de diplomata e sujeita a largos períodos de residência no Exterior), Clarice comenta ter assistido a “uma estranha peça de Nelson Rodrigues”, bem como a *Morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller. A peça só pode ter sido *Valsa n. 6*, porque essa foi a única de Nelson encenada naquele ano; além do mais, trata-se de um monólogo narrado por uma jovem de quinze anos, assassinada, escrito pelo dramaturgo para sua irmã Dulce – temática que por si só justifica plenamente o adjetivo escolhido por Clarice para qualifica-la (GOMES, 2007, p. 31). É Gomes também quem chama a atenção para a crônica publicada por Clarice em 03 de fevereiro de 1973, no *Jornal do Brasil*, intitulada “Um caso para Nelson Rodrigues”, em que a autora conta e comenta uma notícia escabrosa saída das páginas policiais – envolvendo a amputação de uma adolescente, o desmanche de seu noivado e o caso extraconjugal de seu pai com a filha do médico que a tratara –, a qual, segundo ela, daria bom material para a pena do escritor, embora ela não esclareça se para a do cronista, se para a do dramaturgo ou se para a de ambos (GOMES, 2007, p. 58). Na coluna semanal que Clarice manteve durante seis anos

no *Jornal do Brasil* e cujos textos foram postumamente recolhidos no livro *A descoberta do mundo* (LISPECTOR, 1984), são frequentes as alusões a peças de teatro e filmes a que assistia, a livros e reportagens que lia, a encontros com companheiros dos meios literário e jornalístico; a Nelson, entretanto, nenhuma outra menção é feita.

O terceiro e mais substancial rastro da interação entre os dois é a entrevista que Clarice fez com Nelson em 1968, para a revista *Manchete*, recolhida após a sua morte em *Entrevistas* (LISPECTOR, 2007). Como de costume, o encontro realizou-se na casa de Clarice, no bairro do Leme, em um sábado à tarde; e apesar de o tom da entrevista ser bastante informal, percebe-se de imediato que tanto a entrevistadora quanto o entrevistado estavam comprometidos com a seriedade e a sinceridade da conversa (algo que nem sempre acontecia: por diversas vezes, em entrevistas e declarações públicas, tanto Nelson quanto Clarice demonstraram contrariedade ou enfado, dando como resposta praticamente apenas frases feitas ou frases de efeito). Não há nada, entretanto, na entrevista, que revele um contato anterior dos dois, ou que traia a leitura da obra de um, por parte do outro: as perguntas são principalmente pessoais (“Você é da esquerda ou da direita?”, “Você se sente um homem só?”, “Você é esotérico? Acredita em reencarnação?”, “Qual é a coisa mais importante do mundo?”, “O que é o amor, Nelson?”, “Até que ponto o sucesso interfere na sua vida pessoal?”) ou se referem de modo bastante vago à escrita (“Nelson, em quantos empregos você trabalha escrevendo?”, “Você está preparando algum romance ou peça de teatro?”, “Você se considera artisticamente um homem realizado?”); e as respostas, objetivas. A cumplicidade entre os dois escritores, entretanto, é selada em um par de perguntas e respostas de cunho, em última instância, metalinguístico, ao fim da entrevista:

– *Nelson, você tem dado muitas entrevistas. Todas elas se parecem com esta?*

– Não, eu estou fazendo um esforço, um abnegado esforço para não trapacear nem com você nem com o leitor.

É preciso dizer que durante a entrevista toda, ele não sorriu nenhuma vez. Com a verdade grave não se sorri.

[...]

– *Você gostou de me dar esta entrevista?*

– Gostei profundamente. O que conta na vida são os momentos confessionais.

(LISPECTOR, 2007, p. 28-31)

Essa escassez de evidências relativas ao contato entre as pessoas Clarice Lispector e Nelson Rodrigues faz com que seja em suas produções literárias que se possa buscar algum tipo de diálogo entre os dois. A propósito das obras inaugurais de 1943, certa afinidade entre os autores não passou despercebida por um dos mais atentos leitores daquela geração, Álvaro Lins. Em fevereiro de 1944, ele anota:

E o que caracteriza este romance lírico, este romance de “realismo mágico”, com alguns precursores no passado, com tantos adeptos no presente? Define-se pela apresentação da realidade num caráter de sonho, de super-realidade. A

realidade não fica escondida ou sufocada, porém é elevada para os seus planos mais profundos, mais originais, nas fronteiras entre o que existiu de fato e o que existiu pela imaginação. O problema memória-imaginação não aparece, no realismo mágico, em forma de união ou superposição, mas fundidas e confundidas. Eliminam-se as fronteiras e a fusão e a confusão dos dois mundos gera uma estranha realidade ficcionista. Realidade de muitas faces: ou bonita, ou feia, ou nobre, ou abjeta, ou cotidiana, ou delirante. Foi, por exemplo, dentro deste moderno conceito de ficção que o Sr. Nelson Rodrigues construiu sua peça *Vestido de noiva*. E foi dentro deste conceito que a Sra. Clarisse [sic] Lispector realizou o seu romance *Perto do coração selvagem*. (LINS, 1963, p. 188).

Lins identifica a marca da modernidade literária nas duas obras com aquilo que chama de “apresentação da realidade num caráter de sonho”, efeito logrado tanto pelo fluxo de consciência de Joana, em *Perto do coração selvagem*, quanto na recuperação dos planos da memória e da alucinação de Alaíde, em *Vestido de noiva*. Já em chave bem distinta daquela de Lins, Maria Teresa Fortes, no artigo “Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues”, aproxima as duas obras ao enxergar em ambas as protagonistas um modo de consciência semelhante, intuitivo e fragmentário.

Se o contato entre as pessoas Clarice Lispector e Nelson Rodrigues deixou vestígios tão sutis, deve-se esperar encontrar igual sutileza nas marcas que a obra de um deixou na obra do outro. Tendo Clarice tornado pública apenas em 1973, na crônica há pouco mencionada, sua intimidade com o universo rodrigueano, não parece descabido escutar, tão-somente em seu romance de 1977, *A hora da estrela*, os ecos da peça de 1943 de Nelson. Ainda trabalhando como repórter para *A Noite* e acompanhando ativamente a vida cultural carioca, dificilmente Clarice não estaria em meio à multidão que, entre dezembro de 1943 e janeiro de 1944, lotou o Theatro Municipal para assistir *Vestido de noiva*. Ao mesmo tempo em que a peça sai de cartaz no Rio de Janeiro, também Clarice abandona a cena carioca, acompanhando o marido em sua primeira missão diplomática, em Belém do Pará, onde vive um momento de profunda introspecção.⁴ Retornará a essa cena – é a hipótese de leitura aqui proposta – em sua última obra, obra crepuscular e consciente do lugar final que ocupa na trajetória da escritora; texto em que, mais do que nunca, Clarice flerta com a experiência da morte, ao desdobrar-se em um autor fictício, Rodrigo S. M., que declara ele próprio morrer junto com sua protagonista Macabéa.

A hora da estrela revela-se assim, em perspectiva intertextual, como espaço propício para a mirada retrospectiva, em que afloram reminiscências do tempo em que a escritora começou a se construir como tal. Vilma Arêas, em sua leitura da novela, encontra diversos pontos de contato entre a narrativa de 1977 e a de 1943, chegando a afirmar que “*A hora da estrela* retoma inteiramente *Perto do coração selvagem*, descrevendo uma promessa não cumprida, ajustando

4 “É rara a vez em que escreve carta a amigo que não declare estar lendo algum livro. Em Belém, é *Madame Bovary* e outras obras mais. ‘Tenho lido o que me cai nas mãos. Caiu-me plenamente nas mãos *Madame Bovary*, que eu reli. Aproveitei a cena da morte para chorar todas as dores que eu tive e as que eu não tive’.” (GOTLIB, 2009, p. 203)

um livro ao outro, de modo invertido, no desfecho dos dois livros.” (ARÊAS, 2005, p. 83):

Assim, se a “pálida e frágil” Joana é como um pássaro cuja perna se assemelha a “uma asa frágil”, não deixa de partilhar essa qualidade alada com Macabéa. Porém os termos são corrigidos: esta última possui, sim, o olhar “de quem tem uma asa ferida”, mas é “distúrbio talvez da tiroide”; e se anda de leve é “por causa da esvoaçada magreza”. (ARÊAS, 2005, p. 79-80).

Na medida em que a personagem de *A hora da estrela* recupera algo da experiência da personagem de *Perto do coração selvagem*, também o narrador de 1977 recupera algo da experiência do narrador de 1943 – e, por trás da do narrador, a da escritora. Não deve ter sido pequena a impressão causada, em uma escritora que inovava a forma romanesca ao buscar modos de expor, facetada e simultaneamente, as vivências externas e internas de sua personagem, por um espetáculo também ele organizado formalmente com o objetivo de exhibir as distintas camadas de consciência da protagonista.

Em *Vestido de noiva* e *A hora da estrela*, as vidas de Alaíde e Macabéa são recompostas a partir de um mesmo acontecimento: o atropelamento por um carro, que em ambos os casos leva à morte da personagem. Na peça de Nelson Rodrigues, o atropelamento violento e, consequentemente, a iminência da morte são os disparadores da memória e da alucinação, molduras através das quais Alaíde revisita e reencena elementos importantes de sua experiência de vida: seus medos e desejos, expectativas e frustrações. A estruturação da peça é, portanto, anafórica: a partir de um evento presente, lança-se em direção ao passado, em busca dos seus antecedentes. Já a estruturação da novela de Clarice Lispector obedece a uma lógica oposta: é catafórica, as informações vão sendo oferecidas ao longo da narrativa em função de um evento que terá lugar ao fim dela, no futuro; e é esse evento – antecipado no título mesmo da obra – que organiza a narração e a justifica.

Como em uma cena de cinema, de modo nunca antes visto no teatro brasileiro, *Vestido de noiva* começa com o registro sonoro, no palco escuro, do atropelamento de Alaíde: “Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.” – e, em seguida, a voz interior da moça, alucinante, chamando pela antiga prostituta que fascinava sua imaginação: “Clessi... Clessi...”. Já o registro do atropelamento de Macabéa, no apagar das luzes de *A hora da estrela*, é eminentemente visual:

[...] seus olhos faiscavam como o sol que morria. [...] E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a [...] Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. [...] Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjoo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas.⁵

5 A identificação do momento da morte com o momento de tornar-se estrela já havia sido feita antes, na novela: “[...] na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um

Por meio de recursos sinestésicos complementares, peça e novela buscam reproduzir a experiência física e sensível do impacto e do estado de choque. O regime diferenciado do tempo, face a tal experiência, é indiciado nas duas obras pela figuração reiterada de elementos que tentam apreender o instante: Alaíde é atropelada “Na Glória, perto do relógio”, como frisa o repórter, “mais ou menos no relógio”; e Macabéa, ao ser atingida pelo Mercedes, conhece “a [sua] hora de estrela de cinema”; “Morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc. etc. etc.”.⁶

Alaíde morre na Glória, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, cujo nome se deve à Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, que do alto de uma colina à beira-mar domina a paisagem da região. Macabéa morre em Olaria, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, assim chamado por, no século XIX, abrigar os fornos em que se fabricavam as peças de bairro utilizadas nos diversos engenhos da área. No entanto, mais que Alaíde, Macabéa encontra na morte o seu momento de glória – de satisfação sublime, de realização, de êxtase. A morte na Glória, literal para Alaíde, adquire ainda um outro sentido para Macabéa: é Glória, sua colega de escritório (e sua única figura de referência feminina na cidade – e, após a morte da tia, na vida),⁷ quem lhe recomenda a cartomante e paga a consulta; é, portanto, no terreno de Glória que ela encontra a morte.

Alaíde e Macabéa, tão distintas entre si, espelham uma a outra em diversos aspectos. A começar pelos nomes: pouco comuns, com sabor arcaico; sonoros, abertos, com um hiato marcante. Alaíde roubara o namorado da irmã, Lúcia, e com ele se casara; ao fim da peça, porém, assiste-se ao casamento de Lúcia e Pedro, o viúvo de Alaíde, que dá a entender que a sua morte fora planejada pelos dois. Macabéa também possui brevemente um homem, Olímpico de Jesus; contudo, sua magra sensaboria nordestina não é páreo para Glória, a “carioca da gema”, que lhe rouba o namorado. Glória e Lúcia, por sua vez, são as antagonistas luminosas – em suas personalidades e nomes (que, aliás, também resguardam algumas semelhanças semânticas e fonéticas) –, que triunfam sobre Alaíde e Macabéa, apropriando-se dos seus respectivos homens, interrompendo as suas realizações eróticas.

e é quando como no canto coral se ouvem os agudos sibilantes.” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

6 A propósito das imagens evocadas pelo narrador na cena da morte de Macabéa, pode-se perceber, mais uma vez, a retomada de temas presentes em *Perto do coração selvagem*. O romance de 1943 termina com o seguinte pensamento de Joana, expresso em discurso indireto livre pelo narrador: “[...] ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.” Já na novela de 1977, a morte da protagonista é narrada nos seguintes termos: “E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho.” (p. 79); “A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto.” (p. 86)

7 “Em relação a Macabéa, Glória tinha um vago senso de maternidade.” (LISPECTOR, 1998, p. 64)

Cada um a seu turno, Pedro e Olímpico – um, o industrial rico de Copacabana, o outro, o metalúrgico pobre do nordeste – representam as pontas extremas de um mesmo *continuum* social e simbólico. Já Madame Clessi e Madama Carlota, as duas antigas prostitutas, posteriormente cafetinas, uma já morta, a outra velha, morta para a “vida fácil”, são ambas figuras oraculares, que transitam entre planos temporais e que apresentam, uma no passado e outra no futuro, imagens que fascinam e seduzem Alaíde e Macabéa. Clessi lembra-se encantada de seu namorado de 17 anos, Paulo, com quem fizera um pacto de morte e por quem foi assassinada. Carlota lembra-se de um cliente por quem se apaixonara e de quem deixava-se apanhar: “Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar. Com ele era amor, com os outros eu trabalhava” (LISPECTOR, 1998, p. 74).

Seja nas relações passionais e violentas de Clessi e Carlota, seja nas de Alaíde e Macabéa, em *Vestido de noiva* e *A hora da estrela* as experiências do erotismo e da morte estão intimamente relacionadas. Em suas memórias, Nelson Rodrigues comenta:

Muitos anos depois, estou presente a um dos ensaios de *Vestido de noiva*. Não sei se vocês se lembram. A tragédia começa num lupanar, digamos lupanar. A heroína fora atropelada na altura do relógio da Glória; fratura do crânio, do braço, escoriações generalizadas. Quase agonizando, ela se imagina num prostíbulo. [...] A Alaíde de *Vestido de noiva* precisou morrer para realizar a sua mais doce e secreta utopia. (RODRIGUES, 1993, p. 202)

Seria possível emendar o escritor: em vez de “utopia”, “sua mais doce e secreta fantasia”. A peça não oferece qualquer informação a respeito das vivências eróticas de Alaíde com Pedro, seu marido, muito pelo contrário: suas lembranças em relação a ele remetem a um estágio pré-sexual, à sua vida de donzela. A cena que se repete, modalizada, três vezes na memória da personagem é a da antessala de sua cerimônia de casamento, quando sua mãe e sua irmã a ajudam e colocar o virginal vestido de noiva. Depois, na única lembrança da vida de casados que recupera em seu delírio, Pedro a trata por “minha filha” e assume uma postura paternal frente a ela, lendo um livro em sua poltrona. A respeito da função das lembranças na peça, é ainda de Álvaro Lins a seguinte observação:

Nelson Rodrigues, em *Vestido de noiva*, fez o que se poderia chamar uma tragédia da memória. Daquela zona da memória não voluntária e incontrastável. [...] A peça, no plano principal, é a história de Alaíde como estava soterrada no subconsciente, agora libertada pelo adormecimento das suas faculdades conscientes. À proporção que Alaíde se aproxima da morte na mesa de operação, a sua memória vai-se desarticulando, as suas lembranças vão-se desagregando. (LINS, 1963, p. 306).

O erotismo de Alaíde está todo contido nos planos da memória e da alucinação em que se situam Clessi e seu namorado adolescente – Paulo, contra-face sexualizada de Pedro –, os quais ganham livre vazão, na medida em que ela se aproxima da morte. Em seu delírio, Alaíde dá novamente vida a Clessi e se compraz em reviver os suspiros de amor – e os espasmos de medo – da “cocote de 1905” por seu jovem amante. O fascínio pela figura da prostituta; a per-

versão do jovem de boa família, que aceita receber dinheiro de uma mulher que vende seu corpo por dinheiro; o pacto de morte; o assassinato violento – tudo isso excita Alaíde, que tenta em alguma medida reproduzir essas experiências em sua própria vida, como quando revela a Pedro sua vontade de tornar-se Clessi, ou quando fantasia tê-lo matado.

É também a proximidade da morte que permite a Macabéa se realizar eroticamente. Diferentemente de Alaíde, não é que o delírio final lhe tenha permitido entrar em contato com desejos e fantasias solapados no subconsciente; é a própria sensação física da dor que evoca a do prazer, a experiência de finitude da morte que evoca a do sexo. Diz o narrador:

Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. [...] E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sexual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. [...] Um gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor. Seria esta a graça a que vós chamais de Deus? Sim? Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher. (LISPECTOR, 1998, p. 84)

O corpo frágil e franzino de Macabéa é um corpo, desde o início da novela, permeado por variadas sensações, as quais a consciência intuitiva da personagem tem dificuldade em classificar e elaborar. Nela, as pequenas dores e os pequenos prazeres, os desejos e os medos, tudo converge em uma mesma noção de sensualidade. Observa o narrador: “Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha?” (LISPECTOR, 1998, p. 61). E pouco antes:

Ela sabia o que era o desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar. (LISPECTOR, 1998, p. 45)

Entre as suas poucas lembranças da infância em Maceió, há a da tia que lhe

Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual – a tia que não se casara por nojo –, é que também considerava de dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam na rua de cigarro aceso esperando homem. Embora a menina não tivesse dado mostras de no futuro vir a ser mulher vagabunda. Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. (LISPECTOR, 1998, p. 28)

O gesto violento da tia – motivado em parte por sua própria sexualidade recalçada –, é rememorado em sonhos, onde surge contíguo a pensamentos sobre sexo:

Quando dormia quase que sonhava que a tia lhe batia na cabeça. Ou sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. Quando acordava se sentia culpada sem saber por quê, talvez porque o que é bom devia ser proibido. Culpada e contente. (LISPECTOR, 1998, p. 34)

Outras passagens revelam ainda outras associações, em que dor e prazer, morte e erotismo tornam-se indiscerníveis uns dos outros:

Devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar? (LISPECTOR, 1998, p. 35)

Macabéa gostava de filme de terror ou de musicais. Tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração. (LISPECTOR, 1998, p. 58)

Os momentos de êxtase de Macabéa são assinalados sistematicamente pelo narrador por meio da inclusão, no local preciso, de um parênteses contendo a palavra “explosão”. Tome-se como exemplo esta passagem, quando ela se vê com o quarto só para si, em um dia em que as colegas estão todas fora, e em que interessantemente a imagem de um “vestido de noiva” evocada:

– Ah mês de maio, não me largues nunca mais! (Explosão), foi a sua íntima exclamação no dia seguinte, 7 de maio, ela que nunca exclamava. Provavelmente porque alguma coisa finalmente lhe era dada. Dada por si mesma, mas dada. Nesta manhã de dia 7, o êxtase inesperado para o seu tamanho pequeno corpo. A luz aberta e rebrilhante das ruas atravessava a sua opacidade. Maio, mês dos véus de noiva flutuando em branco. (LISPECTOR, 1998, p. 42)

Tal recurso – o das explosões – se assemelha ao das rubricas, na linguagem teatral: indicações sobre a ação que se situam fora do discurso verbal das personagens. Esse não é, aliás, o único procedimento que aproxima *A hora da estrela* da forma dramática: basta que se pense na sua extensão, parecida com a de uma peça ou de um monólogo, ou seja, a de um texto que pode ser lido, ou ouvido, em uma sessão única; e a larga presença de diálogos, que se pretendem o mais naturais o possível – especialmente aqueles entre Macabéa e Olímpico (como, por exemplo, o que se inicia na página 48). Note-se, ainda, a criação, por parte da autora-titeteira Clarice Lispector, do narrador Rodrigo S.M., ele mesmo uma personagem em seu teatro – uma vez que, ao contar a história de um narrador fictício que quer contar sua história, Clarice encena uma narração do mesmo modo que uma peça de teatro encena uma ação.

O jogo intertextual, aliás, se faz presente tanto em *Vestido de noiva* quanto em *A hora da estrela* por meio de alusões não a outras peças ou novelas, mas – curiosamente, nos dois casos – a óperas. No plano da memória de Alaíde (memória permeada, porque solicitada, pela alucinação), a mãe de Paulo, ao procurar Madame Clessi, para pedir-lhe que não mais veja seu filho, apresenta-se dizendo “Sou a mãe de Alfredo Germont”. A luz da cena se apaga e a voz de Alaíde, ao microfone, comenta: “Mas eu estou confundindo tudo outra vez, minha Nossa Senhora! Alfredo Germont é de uma ópera! *Traviata*. Foi *Traviata*. O pai do rapaz veio pedir satisfações à mocinha. Como ando com a cabeça, Clessi!” (RODRIGUES, 1948, p. 204) No entanto, quando a luz se reascende sobre a cena, Clessi e a mãe de Paulo não passam a se tratar por seus nomes reais, e sim pelos das personagens de *E o vento levou*, em nova confusão de Alaíde.

A menção a *La traviata* não é aleatória nem desprovida de significado. A ópera de Giuseppe Verdi, que estreou em Veneza em 1853, baseada no romance *La dame aux camélias*, de Alexandre Dumas Filho, publicado em Paris em 1848 (note-se: apenas cinco anos antes), tem como enredo o romance da cortesã Violetta Valéry com o jovem Alfredo Germont. Os dois vivem um breve período de idílio amoroso, na casa de campo que alugam, até o pai de Alfredo, Giorgio Germont, implorar a Violetta que ela termine o romance com seu filho, não apenas porque tal romance destruiria a reputação dele, Alfredo, mas porque também acabaria com as chances de sua irmã, a outra filha dos Germont, conseguir um bom casamento. Violetta se sacrifica, culpada por contaminar com sua mancha uma jovem impoluta, e declara falsamente a Alfredo estar apaixonada pelo barão Douphol, selando o fim de sua relação com o seu amado. Meses depois, empobrecida e tuberculosa, Violetta recebe a visita de Giorgio Germont – que se arrependera de ter destruído o grande amor de seu filho e lhe revelara a verdade – e do próprio Alfredo. Eles se reconciliam e trocam juras de amor; Violetta tem um alívio momentâneo da dor, antes de finalmente expirar.

As analogias entre a história de Violetta e Alfredo e a de Clessi e Paulo, que motivaram a confusão de Alaíde, são evidentes: a cortesã que se apaixona por um cliente, o namorado bastante mais novo, a intervenção da família dele, o sacrifício dela, o desfecho trágico. Menos evidente, contudo, é a projeção feita por Alaíde da apoteose amorosa de Violetta em sua agonia, ao reconciliar-se com Alfredo, sobre Clessi. Ao contrário da personagem da ópera, Clessi não morre de causa natural e encontra nos braços do amado uma última alegria; é ele quem a mata, por não ter cumprido um acordo que ele lhe impusera e com o qual ela nunca concordara. Alaíde, em sua alucinação agonizante, procurar lembrar-se de Clessi através da moldura fornecida por Violetta, a fim de ressignificar a sua própria morte como uma apoteose.⁸

Em *A hora da estrela*, Macabéa tem uma de suas pequenas “explosões” de alegria ao ouvir no rádio a ária “*Una furtiva lacrima*”, da ópera *Elisir d’Amore*, de Gaetano Donizetti, que estreou em Milão em 1832. Ao contrário de Alaíde, moça fina e educada, Macabéa não possui cultura operística alguma, sequer compreende a língua em que é cantada a *romanza*, seu enredo e contexto. A música se comunica a Macabéa unicamente por meio da melodia, entre melancólica e esperançosa, da voz aveludada do tenor, do acompanhamento orquestral, que sublinha discretamente o texto, realizando de maneira plena aquele efeito patético, empático, comove-

8 Em termos extratextuais, cabe mencionar que Nelson Rodrigues colaborar, entre 1936 e 1943, na coluna “*O Globo na arte lírica*”, do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro: “Alguns dos espetáculos que cobriu foram *Madama Butterfly*, com Violeta Coelho Neto; *Traviata*, com Alsy de Ériane; *O barbeiro de Sevilha*, com Alma Cunha Miranda; e *La bohème*, com Maria de Nazareth Leal. [...] Violeta Coelho Neto, um dos grandes sopranos líricos de seu tempo, recorda como Nelson discutia com sobre as propriedades vocais e dramáticas dos cantores. Falava em ‘firmeza e limpidez dos agudos’, ‘volume nos médios’, ‘sustentação dos pianíssimos’ com uma propriedade impressionante para quem, como ela sabia, ‘não era um musicista’. E seu conhecimento não se limitada ao rádio e aos discos. Ele simplesmente vivia no teatro. Ou então na casa de Gabriela Bezanson Lage, a soprano ligeiro que partia cristais com a voz até quando dizia coisas corriqueiras como ‘Passe-me o açúcar’.” (CASTRO, 1992, p. 140-142).

dor, cuja obtenção define, em sua essência, a linguagem melodramática. É o próprio narrador Rodrigo S.M. quem aponta para a afinidade entre aquilo que escreve e essa linguagem: “Este é um melodrama? O que sei é que melodrama era o ápice de sua vida, todas as vidas são uma arte e a dela tendia para o grande choro insopitável como chuva e raios.” (LISPECTOR, 1998, p. 82)

Macabéa não sabe – embora sua sensibilidade intua, e por isso ela se comova – que também ali, na célebre ária de Donizetti, prazer e dor, amor e morte se entrelaçam: Nemorino, um camponês rústico, apaixona-se por Adina, bela e rica proprietária; Adina finge não lhe corresponder a paixão e promete sua mão ao sargento Belcore, apenas para testar Nemorino; este, então, compra do doutor Dulcamara um suposto elixir do amor, que na verdade nada mais é do que um vinho tinto. “*Una furtiva lacrima*” tem lugar no segundo ato, quando Nemorino flagra a “furtiva lágrima” que escorre pela face da moça e que finalmente lhe revela a reciprocidade do seu sentimento. Em êxtase por descobrir que é amado, Nemorino exclama, nos versos finais da ária: “*Ah, cielo! Si può! Si, può morir! / Di più no chiedo, non chiedo / Si può morir! Si può morir d’amor.*” (“Ah, céus! Sim, eu poderia! Sim, eu poderia morrer! / Não peço mais nada, não peço / Sim, poderia morrer! Sim, poderia morrer de amor.”)

Setenta anos antes de Nelson Rodrigues e Clarice Lispector despontarem como escritores, Machado de Assis publicara, em 24 de março de 1873, no jornal *O Novo Mundo*, de Nova Iorque, aquele que talvez seja seu mais importante texto crítico, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. Nele, o autor brasileiro que, como nenhum outro antes ou depois, atuou nos mais diversos gêneros literários passa em revista os elementos mais distintivos e frequentes na produção nacional sua contemporânea, dentre os quais destaca, “[...] como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro.” No entanto, o crítico vê-se impelido a fazer uma significativa ressalva a essa tendência: “[...] neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local [...]”.

Tal juízo, feito por Machado em relação a outros autores, tem se mostrado extremamente produtivo quando aplicado à análise da obra do próprio Machado, considerado, em um primeiro momento de sua recepção crítica, como pouco atento à realidade social na qual estava imerso. Conforme tem demonstrado a linhagem crítica que abarca, entre outros, Roberto Schwarz, John Gledson e Sidney Chalhoub, a realidade social está o tempo todo presente na ficção machadiana, embora não de modo estereotipado ou panfletário, antes como retrato sem retoques, como denúncia silenciosa das desigualdades constituintes da estrutura social brasileira oitocentista. A ressalva feita por Machado em 1873 lança, ainda, uma luz nova sobre o diálogo de *A hora da estrela* com *Vestido de noiva* aqui proposto.

Se a novela de 1973 já é comumente considerada pela crítica como um momento de in-

flexão social, política mesmo, da obra de Clarice Lispector – ao descrever com crueza a vida de uma imigrante nordestina, pobre, no sul-maravilha –, tal inflexão ganha uma outra dimensão, levando-se em conta a recuperação que ela faz, em diversos níveis, da peça rodrigueana de 1943. Percebe-se, nela, uma escritora consciente da sua inserção em uma comunidade e em um campo literário – campo este que se constitui através de linguagens, gêneros e veículos diversos. A obra lispectoriana, como um todo, e *A hora da estrela*, em particular, costuram em sua fatura uma série de expedientes e referências colhidos nos jornais, nas peças e em todo e qualquer outro espaço em que se expressam e se conformam essa comunidade e esse campo. Mesmo quando não trata de “assunto local”, a obra de Clarice revela a presença do “espírito nacional” em seu diálogo, jamais óbvio, com a produção de outros escritores do país; e em seus esforços, jamais programáticos, na constituição de uma tradição moderna brasileira.

Referências

ARÊAS, V. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, M. de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CASTRO, R. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FORTES, M. T. Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues. In: PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

GOMES, A. L. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora da UnB; Finattec, 2007.

GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009.

LINS, Á. “A experiência incompleta: Clarice Lispector” e “*Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues”. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Correspondência*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Entrevistas*. Org. Claire Williams. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOPES, Â. L. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Tempo Brasileiro, 1993.

MOSER, B. *Why this world?* A biography of Clarice Lispector. New York: Oxford University Press, 2009.

RODRIGUES, N. *Anjo negro, Vestido de noiva, A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1948.

_____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.